

PAOLO BERTELLI

Immagini di un secolo L'Ottocento forte e romantico

Premessa

L'Ottocento, secolo forte e romantico, nel quale le città dei diversi Stati regionali del Belpaese fecero l'incontro con l'Italia, l'industria traghettò il mondo dalla rivoluzione sette-ottocentesca alla contemporaneità (non senza produrre nuovi ordini sociali che condussero ad atteggiamenti innovativi di pensiero, miglioramento delle condizioni di lavoro e all'effrazione non indolore dello *status quo*) e le arti scoprirono la quotidianità e l'*en plein air*, giungendo a pericolose ed antitetiche conclusioni rispetto alla pittura di storia e di mito che fino a quel tempo aveva caratterizzato l'immaginario collettivo dei frequentatori dei *Salon* parigini. Se, come sosteneva Braudel, la civiltà del Rinascimento è quella che "ha lasciato all'umanità un patrimonio inestimabile", certamente l'Ottocento è stato il secolo che maggiormente ha condotto la società civile ad una svolta epocale, sovvertendo dei sistemi duttili, soggetti ad una lentissima evoluzione, con l'affermazione, con un sovvertimento drammatico basato da un lato dal cambiamento drastico avvenuto nei mezzi di produzione, dall'altro dal progressivo spegnersi delle signorie (che avevano dominato Paesi frammentati come l'Italia) e con l'affermarsi della coscienza nazionale. Trattare dell'Ottocento, seppur limitatamente alle arti, implica una conoscenza in filigrana della storia e dell'economia di un secolo che vorremmo qualificare come "forte", accanto alla più nota definizione del Novecento come "secolo breve".

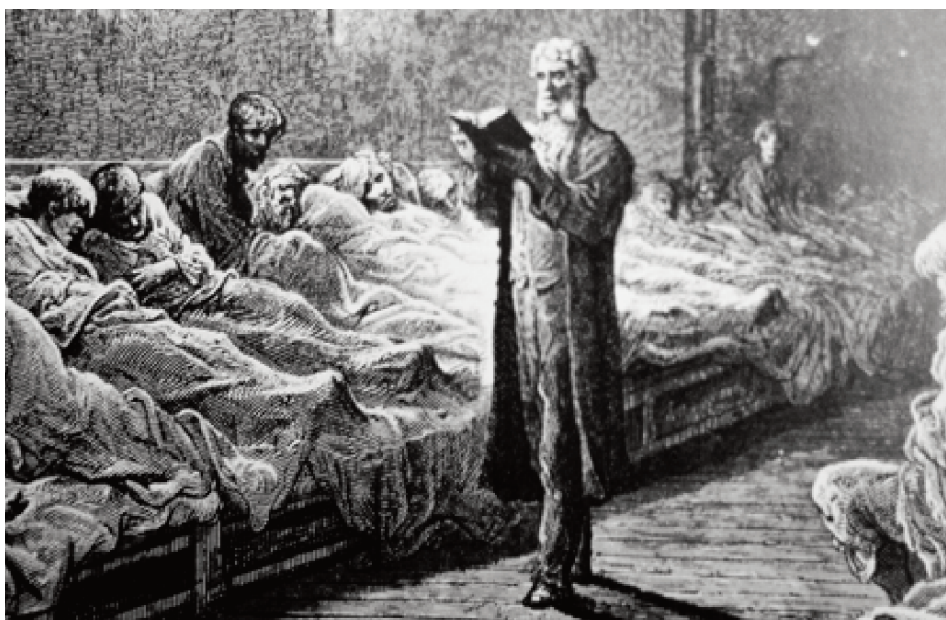
Nota metodologica

Ci limiteremo, in questa sede, ad affrontare con maggiore attenzione l'ultima parte del secolo, a partire dalla data fatidica del 1866, quando anche le province di Mantova e del Veneto entrarono a pieno titolo a far parte dell'Italia. La trattazione storico artistica affonderà le radici in movimenti precedenti a tale data, al fine di far comprendere l'evoluzione di più ampio respiro che porta, peraltro, il baricentro delle arti al di fuori dell'Italia e vede Parigi "capitale" delle arti visive e della moda. Verrà inoltre trattata solo relativamente la storia delle lettere, come fondamentale sup-



Giovanni Migliara, La filanda Mylius (1828).

Gustave Doré, Dormitorio pubblico a Londra. Si noti il filantropo che cerca di alleviare le sofferenze spirituali dei miserabili ammassati in condizioni disumane.



porto alle altre manifestazioni artistiche. Riferimento imprescindibile per la storia del costume è l'articolato studio di Rosita Levi Pisetzsky, cui si affiancano alcuni contributi di Caterina Chiarelli, direttrice del Museo del Costume di Palazzo Pitti in Firenze.

Un secolo forte

Alle soglie dell'unità d'Italia un grande cammino era già stato compiuto nel vecchio continente relativamente agli intensi cambiamenti vissuti e patiti dalla società civile. Già nella prima metà del secolo l'invenzione del filatoio meccanico, soprannominato "Jenny" da parte dell'inglese James Hargreaves aveva moltiplicato la produzione: intorno al 1830 un solo operaio realizzava una quantità di filo pari a quella prodotta da 250 operai-artigiani prima che il filatoio meccanico nascesse. Evidente come la superproduzione permetteva di ottenere più prodotto e minori prezzi, ma incidereva anche sullo sfruttamento degli operai (anche i minori arrivavano a lavorare fino a 12 ore il giorno, per un massimo di 69 ore a settimana) e sulla disoccupazione. D'altra parte il lavoro in fabbrica o in miniera risultava meno gratificante ma assai più sicuro (come durata del contratto e continuità) dell'agricoltura. Non stupisca che nel giro di qualche decennio la produzione di beni quali ghisa o acciaio arriva fino a quadruplicare. La "rivoluzione industriale" (termine rischioso che si svolge almeno in un differente arco di tempo per ogni Paese) vede l'avanzare della borghesia capitalistica, la nuova nobiltà del denaro composta dall'*élite* bancaria e finanziaria, che sostituì l'aristocrazia della terra e del sangue. Con l'industrializzazione l'agricoltura inizia un lento declino, l'artigianato crolla di fronte alle più ampie produzioni "di fabbrica", le città conoscono inurbamenti senza precedenti. Il malessere sociale sfociò in ribellioni anche fisiche, quali quella sostenuta dal luddismo (che prese il nome dalla figura "fantomatica" di Ned Ludd): soprattutto in Inghilterra venivano distrutte le macchine ed ogni oggetto che sapesse di "progresso" e pertanto portatore di peggiori qualità di vita. Per alleviare le spesso assai infelici condizioni di lavoro presero vita sindacati e organizzazioni operaie che si avvalevano (quando consentito dalle leggi) dello sciopero e di forme quali le cooperative di consumo. Nella prima metà dell'Ottocento con la questione sociale prende vita il socialismo, nuova corrente di pensiero volta a rimuovere il problema sociale eliminando le cause strutturali economiche e politiche; nel 1848 da due agiati borghesi tedeschi, Karl Marx e Friedrich Engels fu pubblicato il Manifesto del Partito Comunista, nel quale veniva proposto al proletariato un nuovo programma di lotta attraverso precisi metodi (quali, ad esempio, la "lotta di classe" tra borghesia e proletariato) e fini (abolizione della pro-

prietà privata, dittatura del proletariato...). Non vada inoltre dimenticato come anche la Chiesa (1891, enciclica *Rerum Novarum*) proclamava la necessità «di venire in aiuto senza indugio ai proletari che per la maggior parte si trovano in condizioni indegne dell'uomo» con sistemi antitetici a quelli propugnati dal comunismo e volti al rispetto della persona pur mantenendo la proprietà privata.

Il secolo dell'energia

*Distruggete il vapore, il feroce Moloch
O voi, migliaia di lavoratori,
segategli la mano, o da un giorno all'altro
condurrà a rovina il nostro Paese!*

*Presto il tuo braccio, o vapore invitto, lontano
trarrà la lenta barca, o spingerà la rapida carrozza,
o sulle ali distese dall'ampio battito sosterrà
il carro volante attraverso i campi del cielo*

Questi versi (1792) di Erasm Darwin, nonno del più celebre Charles, ben fanno capire come la possibilità data dai combustibili fossili, dalla meccanizzazione e dallo sfruttamento dell'energia del vapore, fosse considerata pressoché infinita. Entusiasticamente, certo, ma non senza sguardo profetico. Il vapore fu applicato all'industria, alla comunicazione (si pensi ai battelli, ai treni, alle prime auto-mobili, quali il veicolo di Cugnot), contribuì alla produzione dell'energia elettrica. Questa novità significò, a sua volta, nuove vie di comunicazione (telegrafo – Samuel Morse, 1837 –, telefono – Meucci –, radio – Marconi, fine Ottocento), nuovi motori per la produzione e per la trazione (tram, ascensori...), novità che cambiarono il modo di vivere, quali la lampadina (T. A. Edison 1880 ca. fondò le sue prime centrali elettriche a New York e Milano - 1882). L'uso del metallo permise la creazione di arditi ponti, di collegare con le strade ferrate distanze precedentemente inarrivabili. E a questo proposito si rammenta come proprio nell'Inghilterra che vide lo sviluppo delle ferrovie una commissione di scienziati aveva stabilito che oltre i 50 km/h il flusso dell'aria avrebbe provocato il vuoto nei vagoni facendo asfissiare i passeggeri. Ciononostante la ferrovia unì l'Italia (peraltro in ritardo sul resto d'Europa: la prima tratta fu la Napoli-Portici del 1839) e i Paesi tra di loro. Allo stesso modo i piroscafi cambiarono il modo di navigare, nonché suscitarono la fantasia degli scrittori (e questo è solo un esempio della rivoluzione del pensiero che si stava compiendo in quel tempo): si richiami alla mente il primo

transatlantico, il “Great Eastern” (1866), che Jules Verne fece protagonista del romanzo *Una città galleggiante*. In questo contesto è da ricordare l'apertura del Canale di Suez (1869), né va dimenticata la conquista del cielo con lo sviluppo delle mongolfiere (22 novembre 1783, il dottor de Rozier e il marchese d'Arlandes compirono la prima ascensione sul pallone costruito qualche mese prima da Joseph ed Étienne Montgolfier). Si pensi anche agli aerostati attivi durante la guerra franco-prussiana (1870) per vincere l'assedio di Parigi (si cita, ancora una volta, Jules Verne: *Cinque settimane in pallone*), ai dirigibili (1852), al “più pesante dell'aria” che decollò però solo nel primo Novecento (Wilbur e Orville Wright, 17 dicembre 1903).

In questa fervida temperie furono moltissime le macchine che presero vita: dal celerifero alla bicicletta; con la nascita del motore a scoppio (1854, padre Eugenio Barsanti e conte Felice Matteucci, successivamente perfezionato da Otto, Daimler, Benz, Diesel...) si giunse all'automobile (1893).

Appartiene all'Ottocento anche il moderno servizio postale e l'uso dei francobolli, la rotativa, la linotype, la macchina per scrivere, il fonografo, la fotografia (perfezionata da Luigi Daguerre; dagherrotipi sono le prime fotografie, dette anche “specchio della vita” in quanto nel procedimento le immagini erano riflesse su una lastra di rame argentato), il cinematografo (Auguste e Louis Lumière, 28 dicembre 1895).



Incisione raffigurante il transito di navi nel canale di Suez (aperto nel 1869 su progetto francese).

Le arti, la moda

Figlio del “secolo dei lumi” l'Ottocento è percorso da una rivoluzione epocale che anche ai nostri giorni non è perfettamente còlta. La presa di coscienza delle identità nazionali, le battaglie risorgimentali, l'industrializzazione e il conseguente inurbamento, l'abbandono della campagna, lo sfruttamento della manodopera nelle fabbriche, l'emergere delle questioni sociali, tutto questo comporta un profondissimo rinnovamento della società che può avere un significativo parallelo con l'innovazione delle arti. Non è un caso che il “verismo”, la descrizione pittorica degli aspetti quotidiani della vita lontani dall'eroismo storico o dalla mitologia, muova in questo periodo passi consistenti. La macchia, al di là della nuova sensibilità pittorica, apre una stagione entusiasmante che si avvale di una profonda discussione lontana dall'accademia e dell'osservazione diretta, *en plein air* dei luoghi e di soggetti. Simili istanze si ritrovano nell'Impressionismo e appare straordinario come una pittura di qualità così elevata fosse, in realtà, giudicata imbarazzante. Lontana dalla storia e dal mito, refrattaria dalla narrazione religiosa, agli occhi dei contemporanei poteva parere sgradevole se non volgare: si pensi ai pochi tratti di pennello che compendiarono una “impressione”, così discordanti dalla pittura “rifinita” alla Meissonier. E ancora: quanto scabroso doveva essere affrontare un dipinto quale il *Dejuner sur l'herbe* dove i riferimenti sessuali risultavano a quel tempo assai più espliciti che ai giorni nostri. Non è un mistero che nel momento in cui Parigi fu liberata dall'assedio prussiano la borghesia preferisse di gran lunga dipinti nei quali l'eventuale descrizione della vita quotidiana era legata all'alta società, ai salotti quali come quello di madame de Staël, il più raffinato ritrovo della capitale francese, al quale era ammessa solo l'*élite* cittadina. E tra questa erano anche artisti come Giuseppe de Nittis, noto ed apprezzato – tanto da essere giudicato il maggiore pittore nella Parigi del secondo Ottocento – per le sue descrizioni dei salotti alla moda e degli incontri all'opera. Altro momento di incontro in società era certamente quello delle corse dei cavalli o delle passeggiate al Bois, dove signore e signori potevano dar sfoggio della loro condizione attraverso raffinati capi d'abbigliamento così puntualmente descritti nei dipinti dell'epoca.

In questo senso esiste un forte legame tra arte e moda. A divulgare le nuove fogge di vestiti ed accessori erano appositi giornali, dai diversi titoli, illustrati tramite incisioni spesso realizzate su disegni e dipinti di artisti che ai nostri giorni risultano essere estremamente valutati. Spesso operavano sotto pseudonimi, ma basti pensare che tavole di moda furono abbozzate anche da pittori del livello di Zandomenighi, tanto per fare un nome. A realizzare i capi di abbigliamento erano poi raffinati negozi di moda, dove le modiste lavoravano tessuti raffinati sulla base dei bozzetti indicati dagli avventori.



Il salotto di Madame de Staël.



Journal des Demoiselles, Parigi 1866.

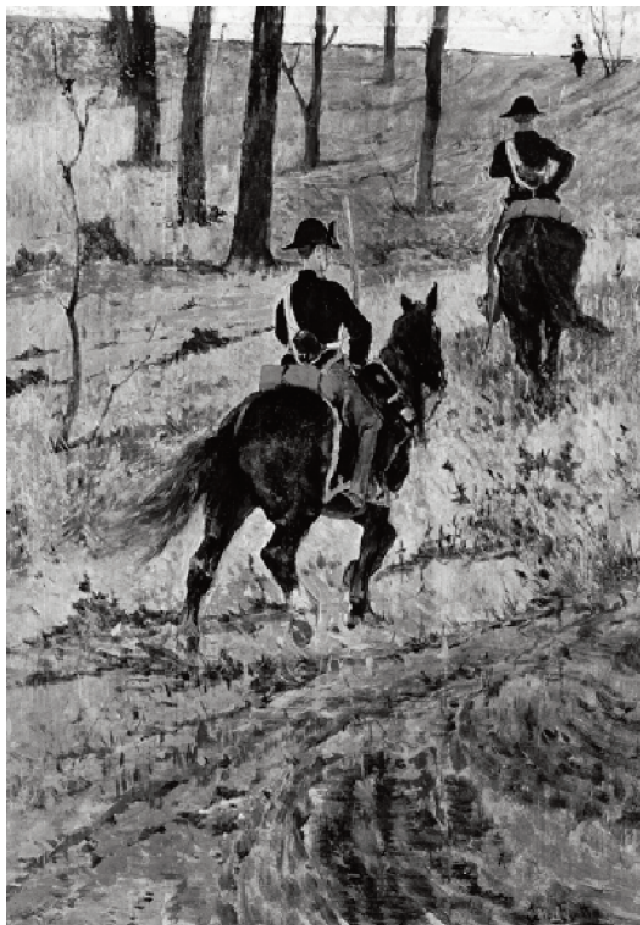
In questo senso risulta senz'altro significativo ricordare come gli studi di storia della moda tendano a segnare il periodo preso in considerazione, con particolare attenzione alla moda italiana, in tre distinti momenti: il periodo del romanticismo aulico (1856-1867), il periodo di transizione (1868-1878) e il periodo umbertino (1879-1900). Avremo modo successivamente di trattare puntualmente ognuno di questi momenti, con particolare attenzione al rapporto con le arti visive e all'illustrazione della moda, certo è che da un lato pare interessante notare un certo parallelismo nell'innovazione stilistica col sorgere di nuove proposizioni artistiche quali l'impressionismo, d'altra parte esistono caratteri comuni o comunque rappresentativi, che possono essere riassunti nella presenza di gonne ampie, gonfie, sorrette da strutture rigide che poi tendono a smagrirsi sul davanti, rimanendo gonfie sul dietro, mettendo in risalto le forme femminili anche attraverso il busto assai stretto; più "liberi" risultano gli abiti da sera, specie verso la fine del secolo. Per l'uomo la moda rimane più rigida e vincolata a giacca, cravatta e camicie inamidate, spesso guarnite dalla bombetta o dal cilindro, come segno dell'appartenenza all'alta società. Fondamentale è, sia per la moda maschile che per quella femminile, il ruolo degli accessori: gioielli, cappelli, ventagli, occhiali, binocoli, tabacchiere e bastoni da passeggio sono elementi imprescindibili.

I macchiaioli

Il termine "Macchiaioli" compare per la prima volta il 3 novembre 1862, usato dal critico d'arte della *Gazzetta del popolo* nell'accezione spreghiativa di "scavezzaccolli". L'attenzione dell'articolista si era soffermata sull'esposizione alla Società Promotrice di Firenze, in particolare sul quel gruppo di pittori che si riunivano abitualmente al Caffè Michelangiolo di Via Larga, sorta di centro dell'opposizione all'insegnamento accademico. Un passo del giornale è il seguente: «Che l'effetto debba uccidere il disegno, fin la forma, questo è troppo». Del termine "macchiaioli" si appropriò Telemaco Signorini, teorico di punta del gruppo, non soltanto perché esso bene esprime la ribellione all'accademismo, ma anche perché il termine "macchia", usato tradizionalmente per definire uno schizzo accennato a masse di luce e d'ombra per studiare l'effetto dei toni e del chiaroscuro senza eccessive preoccupazioni per la giustezza dei contorni, indica meglio di altri il carattere delle loro ricerche, ossia quel «vedere sul vero una figura umana o animale, stagliata su un fondo, fosse un muro bianco o aria limpida o altri oggetti» (Fattori).

Diego Martelli, scrittore, critico e collezionista, sosteneva: «Fino ad ora si è creduto generalmente che il disegno fosse la parte più sicura, certa, po-

Giovanni Fattori, Dragoni italiani in perlustrazione, s.d., olio su tavola, 32,5x29,5 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.



Vincenzo Cabianca, Talamone, 1875, olio su tavola, 13x28,5 cm. Collezione privata.

sitiva dell'arte. Al colore si è concessa la magia dell'impreveduto, la formula della fantasia. Oggi non è più così che possiamo ragionare, perocché l'analisi dimostra che l'impressione reale, che danno all'occhio le cose, è una impressione di colore, e che noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme».

Nel 1862 erano già presenti nel movimento fermenti autocritici e moderatori, e Signorini scriveva che «La macchia non fu altro che un modo troppo preciso del chiaroscuro, ed effetto della necessità in che si trovavano gli artisti di allora di emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale ad un'eccessiva trasparenza dei corpi, sacrificava solidità e rilievo nei suoi dipinti». Il movimento veniva insomma scoperto dopo aver esaurito la sua prima polemica.

Se nella prima metà del secolo l'Italia era rimasta legata a modelli "romantici" che hanno la loro epitome nell'opera di Francesco Hayez, ritrattista ed autore di soggetti storici (nonché amico di molti patrioti del Risorgimento), i secondi cinquant'anni vedono sorgere, in Italia, una nuova pittura, precedente all'Impressionismo, legata alla descrizione non già dei temi che avevano riempito le gallerie pubbliche e private nei decenni precedenti (basti pensare alla produzione italiana e francese), ma alla descrizione della vita quotidiana, di fatti di cronaca, di scorci e paesaggi. Uno dei protagonisti, Giovanni Fattori, affermò: «La mia gioventù entusiastica mi spinse a cercare un nuovo indirizzo, e girando per la campagna mi sentii attratto a nuovi studi e a nuove ricerche... Fu una guerra dichiarata all'Accademia e all'Arte Classica: si chiamò la macchia, vale a dire lo studio scrupoloso della natura». È la "macchia" ad essere protagonista: nei dipinti le linee di contorno tendono a scomparire e la forma delle figure e degli oggetti viene definita unicamente dalle macchie del colore.

Come aveva avuto origine il movimento? La critica all'accademia e vicende storiche e sociali avevano portato a Firenze il fulcro di questa nuova ricerca della pittura. Alcuni degli artisti erano, ad esempio, profughi politici, quali il veronese Cabianca, che aveva frequentato per breve tempo l'Accademia di Brera alla scuola di Giuseppe Bertini (sorta di oppositore di Hayez, spinto ad un colore più vivo; tra i suoi allievi nacque la Scapigliatura lombarda). Giunto a Firenze nel 1853, con Odoardo Borrani (che aveva restaurato il Cappellone degli Spagnoli in S. Maria Novella) e Telemaco Signorini, Cabianca costituì il primo cenacolo dei (pre)macchiaioli presso il Caffè dell'Onore, presso il Canto de' Nelli, a Firenze. Il movimento fiorentino fu molto fervido e, idealmente, si affianca alla Scuola di Resina, o Repubblica di Portici, che si sviluppa una decina di anni dopo anche grazie all'apporto dello scultore toscano Adriano Cecioni. Questo, teorico dei macchiaioli, si spostò nella città campana grazie ad una borsa di studio e incontrò artisti come Giuseppe De Nittis, Federico Rossano e

Marco De Gregorio. L'allargamento del gruppo fiorentino del Caffè dell'Onore al Caffè Michelangiolo e la Scuola di Resina (i cui componenti si trasferiranno nella Parigi *fin de siècle*) dimostrano quanto fallace fosse l'asserzione di Gertrude Stein nell'aprire la sua famosa biografia di Picasso, e cioè che: «...la pittura del XIX secolo, in Francia, era fatta completamente dai francesi. All'estero la pittura non esisteva».

Il movimento macchiaiolo fu l'asse portante dell'arte nell'Italia unificata. Col trasferimento al Caffè Michelangiolo la cerchia si amplia e si viene in contatto con numerosi intellettuali rimasti più o meno compromessi nei fatti rivoluzionari del 1848-49. Avviene un fatto straordinario: la centralizzazione delle diverse ricerche con la conclusione del formarsi di una vera e propria arte nazionale.

Tra i protagonisti vale la pena di annoverare personalità come il napoletano Giuseppe Abbiati, che fu tra i primi a comprendere che «il prodotto d'una personalità... [era] il vero visto attraverso un temperamento», e quindi un prodotto esclusivo, inesemplato e irripetibile. Altro pittore del gruppo era Raffaello Sernesi, proveniente dalla Scuola di Pergentina (nella campagna fiorentina): si arruolò volontario nel 1859, morendo a causa di un combattimento a fianco di Garibaldi nel 1866. Completo e cosmopolita fu Telemaco Signorini, che partecipò alle battaglie del 1859 e a La Spezia con Bianchi e Cabianca dipinse dal vero usando "la macchia" in maniera contrastata. Fu lo storico del gruppo, intellettuale e teorico a fianco di Cecioni e Diego Martelli. Soffrì anzi nella sua "carriera" di pittore per la sua fama di critico, anche perché era lontano dall'aria di simpatica ignoranza con cui sono stati etichettati i macchiaioli. La sua cultura gli fece, però, comprendere quanto i suoi colleghi non riuscivano a vedere: capì che la nuova tecnica era in funzione dell'allargamento della visione realista, quindi sociale, del campo specifico dell'arte, e probabilmente fu l'unico dei macchiaioli toscani ad avere affrontato i temi realisti con piena comprensione dei problemi sociali del tempo.

Quasi contraltare era Silvestro Lega, figura isolata, autocritica, quasi anarchica, che abbandona la pur buona scuola accademica del Ciseri per ritirarsi nel paesello locale, Modigliana. Qui vive anche lui il fatidico '59, le vicende della guerra, ed è curioso come esista un abbinamento tra la scoperta della natura e la sollecitazione della battaglia storico-politica. La conquista della libertà e dell'indipendenza d'Italia sono viste insieme alla entusiasmante scoperta del creato. Si distingue un poco dai macchiaioli in quanto, pur accettando i nuovi valori teorici e tecnici, non si fece prendere mai dall'ingenuo senso di palingenesi che fu proprio degli altri, almeno in certi momenti. Se fino a circa il 1870 la pittura di Lega appare asciutta e serena non si deve intendere come freddezza dell'ispirazione, ma come esempio di emozione trattenuta da un pensiero alto e solenne.



Cristiano Banti, Per il ritrovamento del cadavere di Lorenzo de' Medici, s.d., olio su tela, 39x24 cm. Collezione privata.



Giovanni Carnovali detto Il Piccio, Testa di Niobe, s.d., olio su tela, 50,7x40,3 cm. Museo Civico Ala Ponzzone, Cremona.

Giovanni Fattori, noto per aver spesso dipinto su tavolette ricavate dalle scatole dei sigari, e per essere stato sollecitato da Nino Costa ad uscire dall'imbroglio romantico e a prendere la strada della natura senza alcuna riserva. Ma Fattori non si limitava ad amare il paesaggio per sé stesso, voleva conoscere a fondo la vita dei contadini, sentire l'avvicinarsi delle stagioni, aveva il culto del mestiere. Fu spesso distolto dagli studi dai grandi sconvolgimenti democratici e patriottici. Dapprima nel 1848, poi nel 1859 e nel 1866. In lui era «...la febbre dell'arte [...] la gioventù entusiasta mi spinse a cercare in nuovo indirizzo artisti e, girando per la campagna, mi sentii attratto a nuovi studi e a nuove ricerche. Mi gettai con altri compagni che mi piace nominare, fra i primi Signorini, Borrani, Cabianca, Banti, Sernesi, Abbati, Michele Tedesco di Napoli... fu una cospirazione: guerra dichiarata all'arte classica [o romantica, diremmo noi?]... si chiamò la macchia, vale a dire lo studio scrupoloso della natura, com'è e come si presenta, per cui fummo battezzati col titolo di macchiaioli».

Accanto ai veri e propri protagonisti del movimento, vi furono eccellenti artisti che vissero e operarono un poco separati dagli altri: il marchigiano Vito d'Ancona, poco legato al naturalismo paesistico dei suoi colleghi e,

trasferitosi a Parigi, autore di splendidi nudi e di interni immersi in atmosfere che ricordano Degas e Manet. Cristiano Banti, nume tutelare del gruppo, agiato economicamente, ospite nelle sue campagne di molti artisti. Eccezionale contributo fu portato dallo scultore Adriano Cecioni, uno dei teorici del movimento, che non si accontentò di muovere battaglia contro gli «antichi pregiudizi», ma si preoccupò di trovare dei principi a quello che era un movimento spontaneo: secondo lui gli antichi avevano dato troppa importanza all'arte, i moderni nessuna. L'arte era, per lui, «l'interpretazione della natura». Nei suoi scritti (probabilmente solo in questi) mostra di avvicinarsi più di ogni altro all'Impressionismo.

Tra gli altri, per breve periodo, furono in contatto col movimento macchiaiolo anche Boldini e De Nittis.

La scapigliatura lombarda

In Lombardia l'arte della natura ha un esordio felicissimo con il vedutismo di Domenico Aspari, Giovanni Migliara e di Angelo Inganni. Qui la pittura di paesaggio era tenuta in gran conto: si pensi che Brera insieme all'Accademia di Napoli, furono le prime ad istituire una cattedra di paesag-



Domenico Induno, Scuola di sartine, s.d., olio su tela, 148x98 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

gio. La bella epoca naturalistica si apre con il Piccio, con il veronese Giuseppe Canella, Giacomo Trecourt; una svolta realistica immersa nei contenuti rinascimentali si deve ai fratelli Domenico e Girolamo Induno, artisti patrioti impegnati nell'arte al servizio della democrazia. Negli anni dell'unificazione Venezia e il Veneto rimangono assai appartati rispetto ai fatti italiani. Le arti recitano una commedia di casa, modesta se si vuole, dove il "ciacolar" di Goldoni viene riproposto dalle commedie in dialetto di Riccardo Selvatico (che divenne poi primo presidente della biennale di Venezia). Certo risalto meritano artisti come Giacomo Favretto, Luigi Nono e Alessandro Milesi.

In Toscana e Piemonte, invece, e poi in Lombardia, la presenza di artisti di rilievo, spesso incoraggiati da Accademie e premi, fa assumere un accento particolare al paesaggio. Accanto al naturalismo macchiaiolo e impressionista, si apre in Lombardia un movimento omogeneo e prestigioso, proveniente se si vuole dal cuore del Romanticismo, con una riaccensione di fiamma di questa corrente storica, così pregnante in Lombardia (si pensi alla musica di Giuseppe Verdi). L'arte viene vista come modalità artistica per esprimere idee: arte come messaggio e non come esercizio dell'occhio e della mano. Il movimento non si può tuttavia paragonare all'impressionismo essendo troppo diversi i principi e le forme. La Scapigliatura prese spunto da un convegno di artisti europei, organizzato ad Amsterdam (1853) e che aveva affermato la totale unità delle arti. A propagandare l'idea fu Giuseppe Rovani, letterato e romanziere, cui si agglutinò un gruppo di letterati, tra i quali vanno rammentati Carlo Dossi, Iginio Tarchetti, Emilio Praga, musicisti come Alfredo Catalani e Arrigo Boito o scultori come Giuseppe Grandi. Il movimento ebbe ben presto un importante successo, nonostante le difficoltà degli esordi per questi "rivoluzionari", che comunque avevano un carattere ben diverso dagli impressionisti e dai macchiaioli. Rammentiamo una definizione simpaticissima di Cletto Arrighi, autore del romanzo *La scapigliatura e il 6 febbraio* (1862), data nell'*Almanacco della Scapigliatura*: «In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità d'individui d'ambo i sessi – v'è chi direbbe: una certa razza di gente – fra i venti e i trentacinque anni non di più, pieni d'ingegno quasi sempre, più avanzati del secolo loro... questa casta o classe – ché sarà meglio detto – vero pandemonio del secolo, personificazione della storditaggine e della follia, serbatoio del disordine, dello spirito d'indipendenza e di opposizione agli ordini stabiliti, questa classe, ripeto, che a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere, io, con una bella e pretta parola italiana, l'ho battezzata appunto: la Scapigliatura milanese... ed è per me tanto più bella in quanto che essa mi rende, quasi a cappello, il concetto di questa parte della popolazione milanese... la Scapigliatura milanese è composta da individui d'ogni ceto, di ogni condizione, di ogni grado possibile della scala sociale...».

Entro la *Koinè* della Scapigliatura emergono personalità di spicco. Rammentiamo dapprima Federico Faruffini, impegnato nella ricerca col vero, liberato dai fumi del Romanticismo, caratterizzato da intuizioni di colore e di luce che porteranno a una vera e propria nuova tecnica del dipingere i due maggiori pittori della Scapigliatura: Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni. Cremona, già ottimo allievo dell'Accademia di Venezia, interpretò benissimo e non per mancanti capacità il senso del non finito, che esprimeva, invece, il senso di insoddisfazione perenne col quale questi artisti aprirono l'arte moderna (per inciso: Cremona aprì la propria arte come ottimo romantista, ma intuì che non era possibile portare avanti tale proposizione se non con scadimento manieristico). Cremona visse in stretta amicizia con Daniele Ranzoni, che spesso andava a trovare a Intra durante le sue frequenti malattie. Questo aveva incontrato la Scapigliatura all'Accademia di Brera. Dopo una parentesi inglese (fruttuosa, ma che non amò), preferì il suo cenacolo scapigliato a Intra, sul Lago Maggiore. Da quelle parti era anche la principessa Troubetzkoy, moglie dello scultore Paolo, mecenate delle arti. Ranzoni iniziò a mostrare segni di un certo squilibrio interiore, ma a quel periodo risalgono i suoi ritratti più appassionati.

L'Impressionismo

Non sarebbe stato profetico l'accento posto da Leroy su quella nuova parola, Impressionismo, usata per la prima volta il 25 aprile 1874 dal cronista della rivista satirica parigina *Chiarivari*, fondata nel 1832 da Charles Philipon e progenitrice dell'inglese *Punch*, che fino alla seconda guerra mondiale tenne il sottotitolo *The English Chiarivari*. L'allusione era rivolta a quel gruppo di artisti che, rifiutati dagli ufficiali *Salon* parigini, avevano esposto dal precedente 15 aprile le loro opere nelle sale del fotografo Nadar, in boulevard des Capucines 35, presentandosi come *Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*. Così li aveva chiamati, *École impressioniste*. Un manipolo di folgoranti idee, di agili pennellate e toni ora morbidi, ora squillanti. Cézanne, Degas, Monet, Berthe Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley erano i rifiutati. *Impressionniste*, dunque. Un termine forse già in uso da qualche anno, ma che faceva riferimento al dipinto di Claude Monet *Impression, soleil levant*, uno dei dipinti rifiutati dal *Salon*, e che avrebbe per sempre indicato l'indirizzo artistico sviluppatosi in Francia nella seconda metà dell'Ottocento. Ma ad eternare questo nuovo sentire artistico e, anzi, ad esserne ritenuto il capostipite è senza dubbio il capolavoro di Édouard Manet, quel *Dejeuner sur l'herbe* che affondava le sue radici nel lontano 1863. Da allora nessun altro movimento ha fondato la sua ragion d'essere non sulla filosofia, non sull'intelletto o sulla teoria, quanto



Tranquillo Cremona, Studio di testa, s.d., olio su cartoncino incollato su tela, 30x23,5 cm. Collezione Mortara - Comune e ASP di Canneto sull'Oglio.



Claude Monet, Impression: levar del sole (1872), Parigi, Musée Marmottan.

sulla pratica pittorica. Con le parole di Lionello Venturi «L'impressionismo, di fatto, ha mutato la visione del mondo. Malgrado tutti gli ostacoli, naturali e artificiali, ha trionfato tanto per il suo valore intrinseco quanto perché rappresentava la visione morale della propria epoca».

In breve tempo il termine Impressionismo giunse anche nelle Americhe, dove Henry James lo impiegò, con accezione negativa, come lemma ormai appartenente al vocabolario artistico. E d'altra parte tale vocabolo era già stato precedentemente impiegato per artisti come Corot o Delacroix, indicando però un fare evanescente, dall'aria incompiuta, legato ad un approccio istintivo ed immediato col soggetto. Il termine non era però ben visto dagli artisti appartenenti o simpatizzanti di tale gruppo, anche perché il loro obiettivo era esplicitamente quello di andare ben oltre la possibilità di dare l'impressione di qualcosa. Lo stesso Monet aveva utilizzato quel titolo per distinguere il suo dipinto da altre vedute del porto di Le Havre. Come ricorda Bernard Devir nella sua monumentale opera sull'Impressionismo «Quasi tutti i membri del gruppo all'inizio odiavano quel nome, che non apparve in alcuno dei cataloghi delle sette mostre consecutive, denominate semplicemente "Mostra di pitture di..." e di seguito i nomi dei partecipanti. Finirono però con l'accettarlo, tanto che nel 1877 Renoir convinse l'amico e critico d'arte Georges Rivière a pubblicare una rivista settimanale dal titolo *L'Impressionniste*, di cui uscirono solo quattro numeri, fra il 6 e il 28 aprile, la durata della terza esposizione». E fu questa la scintilla che causò l'esplosione di notorietà per il movimento, anche attribuendo al gruppo un'unità che in realtà non possedeva, turbando Degas e confondendo Manet, che se da un lato si considerava – ed era senza dubbio riconosciuto – il capostipite e la guida del gruppo, mal sopportava di essere identificato esclusivamente con questo, tanto da non aver mai partecipato ad alcuna delle collettive.

Parigi fu certo la culla dell'Impressionismo: la città dell'arte, la capitale rivoluzionata dalla nuova tecnologia (fu la prima città europea ad essere illuminata elettricamente e ciò permise – ad esempio – l'apertura dei padiglioni delle mostre fino alle dieci di sera), il cuore pulsante della *Belle époque*, la metropoli continuamente rinnovata e immortalata dall'affermarsi prepotente della fotografia, il capoluogo dei ventiquattromila caffè, ognuno distinto dagli altri per frequentazioni, interessi, provenienza degli avventori. E se si dovesse scegliere un luogo dove l'Impressionismo prese vita si potrebbe dare la preferenza, secondo molti storici, al Café Guerbois, al numero 11 della Grande Rue des Batignolles (poi Boulevard Clichy). Qui negli anni Settanta dell'Ottocento Manet pressoché quotidianamente arrivava intorno alle sei di sera incontrando amici, pittori, critici come Zacharie Astruc, che aveva salutato Manet come "una delle maggiori personalità artistiche del suo tempo".

Fu, la loro, una pittura caratterizzata da un tocco vibrante, da toni chiari, da una composizione non preordinata, dall'esplicita volontà di infondere nelle opere un sentire moderno, senza lasciare luogo ad alchimie, vagheggiamenti ed allegorie.

Come indicato dalla critica contemporanea i primi fermenti di tale orientamento dovrebbero emergere intorno alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento: dal Salon del 1859 infatti risulta evidente la crisi della pittura di storia e il risalto assunto dalla pittura di paesaggio e dalla scena di genere. In questo periodo a Parigi comincia a catalizzarsi una generazione di giovani – o almeno “nuovi” – pittori che daranno vita al rivoluzionario movimento. Molti di questi si incontreranno nel Salon des Refusés del 1863, dove grande scandalo diede il *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Fu questa un'istituzione che non ebbe vita continua e spesso fu richiesta a gran voce – e seguita da altrettanti altisonanti rifiuti – da numerosi pittori. D'altra parte l'intento di questi artisti era quello di inserirsi in un circuito ufficiale delle belle arti rinnovando i linguaggi vigenti con un'effrazione alla regola che avesse origine all'interno del Salon ufficiale. Un atteggiamento che alla lunga rimase caratteristico del solo Manet (che, guarda caso, pur essendo il capostipite dell'Impressionismo, mai volle essere identificato ufficialmente con questo percorso artistico), mentre gli altri artisti, sentita la resistenza coriacea della cultura accademica ufficiale, scelsero ben presto la via dell'emancipazione.

Proprio in questa ottica è da mettere in assoluto risalto la Scuola di Barbizon, in particolare Théodore Rousseau e Camille Corot, seguiti (tra gli altri) da Charles-François Daubigny e Jean-François Millet. Di grande rilievo è poi l'impegno di Gustave Courbet, teorico del “realismo”, pioniere della lotta contro le istituzioni. In un certo senso “specchio” di Manet, il quale, se da un lato ricercava il cambiamento dall'interno dell'istituzione, dall'altro fu certo la figura artefice della prima, provocatoria opposizione alla cultura accademica. Da questo germoglio spunterà il florilegio d'artisti che diede il vero corpo all'Impressionismo: Monet (che, seguendo Manet e i *Barbizonniers*, fu quello che additò la strada della pittura *en plein air*) e Renoir, Sisley, Pissarro, Berthe Morisot...

Se per Impressionismo intendiamo ufficialmente quella sezione diacronica che prende vita intorno agli anni Settanta (ma abbiamo già visto che il movimento iniziò a vivere dalla fine degli anni Cinquanta) dell'arte francese con epicentro Parigi, non è possibile trascurare il significativo apporto proveniente dai precedenti, intensi anni della Scuola di Barbizon. In questo paese nel cuore della Francia si ritirarono alcuni artisti, primo tra tutti Théodore Rousseau che, escluso dal Salon a causa delle sue simpatie repubblicane, visse dal 1838 al 1849 in volontario esilio ai margini della foresta di Fontainebleau. Qui operò elaborando per anni le sue tele, entran-



Edouard Manet (attr.), Sur l'herbe, Mantova, collezione privata.



Pierre Etienne Théodore Rousseau, La fine della foresta di Fontainebleau, Mantova, collezione privata.

do in piena intimità con l'ambiente naturale, segnando un reciso stacco dal mondo parigino, identificando la sua arte con il processo stesso del dipingere. Nella foresta viene raggiunto anche da Corot, che fino almeno al 1850 dipinse paesaggi storici e classici non senza evocare le figure di Poussin e Lorrain, aggiungendo però quell'esigenza di realtà nelle sue opere che andava pian piano cancellando l'idealizzazione della natura. Allo stesso modo Courbet fu attratto dalla magniloquenza del paesaggio, inserendo però, con importanza primaria, l'elemento della figura umana, e ricercando un'espressività "tattile" dell'ambiente descritto.

Fontainebleau fu luogo evocativo e significativo anche per altri artisti, da Monet a Bazille, da Renoir a Sisley, che dal 1863 si trasferirono ai margini della foresta. Un ambiente naturale però non incontaminato, ma popolato dalle folle di parigini che qui trascorrevano le giornate e le ore di festa. Ecco le figure che vanno a popolare i loro dipinti. Ad una natura venerabile succede un'attenzione al colore e ai contrasti di tono, alla monumentalità di Rousseau pian piano si affianca l'esigenza di restituire l'aspetto dei luoghi descritti. Alla natura subentra la naturalezza, se si può così dire. Manet ne è il campione: l'ambiente si popola di figure còlte nella quotidianità, mentre la provocazione può prendere il sopravvento sostituendo alle divinità prostitute o signorine della Parigi-bene. L'aspetto, volendo, risultava sovrapponibile, ma la riconoscibilità, l'attualità, lo svelamento dei più delicati ed imbarazzanti aspetti della contemporaneità fecero scoccare la saetta dello scandalo. Quale differenza sostanziale tra la *Venere d'Urbino* di Tiziano e l'*Olympia* di Manet? È solo la questione del nudo che fece gridare allo oltraggio al pudore, all'immoralità, all'indecenza? Che dire della *Ninfa sorpresa*, sempre di Manet, seguita a distanza di due anni dal *Déjeuner sur l'herbe* che invece provocò una levata di scudi in favore del buon costume? E come non dar ragione a Maria Teresa Benedetti e ad altri critici avveduti che ci fanno notare come, parlando sempre dell'*Olympia*, «Manet si è spinto così avanti nella provocazione che, quando Courbet gli offre la replica con *Donna con pappagallo* (1866) sembra proporci un'opera di gusto accademico»?

Un paragone appropriato merita infine il tema del ritratto. Proprio mentre Rousseau iniziava la frequentazione di Barbizon, Daguerre dava vita all'arte fotografica. In brevissimo tempo la capacità di cogliere istantaneamente immagini, di eseguire ritratti fotografici, di scattare vedute di interni, di case, di mostre d'arte (alcune stime quantificano con percentuali sensibili le presenze di visitatori muniti di macchine fotografiche portatili nei Salon dagli anni Settanta dell'Ottocento), magari visibili in notturna grazie all'illuminazione elettrica, rivoluzionò completamente il modo di concepire, vedere e immortalare la realtà. Più nella forma, che nei modi, se è vero che i pittori ambirono consistentemente a captare la fisionomia moderna ma non

allentarono la loro produzione ritrattistica (e sarebbe curioso andare alla scoperta, tra scienza e antropologia, della funzione – artistica o documentaria – della nuova arte fotografica). In questo contesto non si possono tacere i ritratti di Manet, soprattutto lo straordinario *Ritratto di Zola*, che assurge a manifesto còlto, letterario, intellettuale del suo difensore artistico. Ma certo è Degas a consacrare il ritratto come chiave introspettiva e in questo ben seppe guardare ai maestri precedenti, non trascurando ovviamente Manet. Quel Manet che trovò l'apice ritrattistico con i dipinti dedicati alla bella (ed artisticamente dotata) Berthe Morisot, alla moglie Suzanne Leenhoff, alla modella Victorine Meurent còlta nel nudo del *Déjeuner*.

Da questo breve *excursus* risulta evidente che l'esposizione del 1874 fu una sorta di crogiuolo dove confluirono diverse esperienze, numerose istanze, un vissuto peculiare destinato ad evolversi non tanto in uno stile, ma in più espressioni, ognuna legata al fare del singolo artista. Se il respiro impressionista può dirsi pieno con questa data, è evidenza critica la sua ascesa almeno alla fine degli anni Cinquanta. Le origini dell'Impressionismo insomma corrono oltre quel labile confine del tempo tradizionalmente indicato come "periodo realista", compenetrandovi la sua genesi. Proprio su questo limitare, riguardando l'intera parabola artistica propria di tal parte dell'Ottocento francese, risulta evidente come l'esaltante esperienza che accomunò questo glorioso manipolo di straordinari artisti trasformò in colore, e fluida luce, la visione del mondo che ebbe vita con i realisti e i *Barbizonniers*.

Gli italiani a Parigi

Parigi, all'inizio degli anni Settanta, diventa polo di attrazione per molti artisti europei, in particolare per gli italiani che soffrono un (ingiustificato) senso di inferiorità. Uno tra i primi ad aprirsi a questa esperienza fu il fer-



Giovanni Boldini, *Ritratto della contessa De Rasty sdraiata* (1880 ca.), collezione privata.



Giuseppe De Nittis, Donna con la veletta, Barletta, Mutec.



Federico Zandomenighi, Reverie, s.d., olio su tela, 46x38,5 cm. Museo Civico di Palazzo Te, Mantova.

rarese Giovanni Boldini, già frequentatore del Caffè Michelangiolo e vicino alle istanze dei Macchiaioli. La sua pittura mostrerà numerose affinità con Degas, del quale fu molto amico. Strepitoso per i suoi dinamismi e i segni sincopati.

A precederlo in Francia fu Giuseppe De Nittis, artista versatile già alla scuola di Resina e poi presente tra i Macchiaioli. La sua pittura si aprì con attenti paesaggi presi dal vero, in Francia l'ambiente del mercante Goupil lo portò dapprima a figure in stile e di genere, ambite dal mercato, per poi emanciparsi e diventare il massimo cantore dei salotti parigini del secondo Ottocento, con una pittura per certi versi a mezza strada tra la *peinture d'atelier*, non più accademica ma bassa di tono e chiaroscurale, e quella di "impressione" che entusiasmava i giovani, similmente a quella dell'amico Manet o di Degas. Diventerà, fino alla sua scomparsa (1884) il massimo pittore della Parigi dell'epoca.

Da rammentare è inoltre il veneziano Federico Zandomenighi, anche lui giovane patriota democratico frequentatore del Caffè Michelangiolo. Diventa intrinseco al gruppo impressionista usando ad un certo punto una tecnica divisionista (secondo un *iter* seguito da Pissarro), ma non riesce ad avere in vita i successi di De Nittis e Boldini.

La fine degli impressionisti e l'affacciarsi al Novecento

Con il passare degli anni appaiono, all'interno del gruppo dei pittori considerati "impressionisti" contraddizioni ben visibili, quali, ad esempio, quelle di Cézanne che, nei suoi dipinti, non usa più il colore come strumento di luce, ma come materiale di costruzione plastica; le forme non sono più tremule di luce, ma logica monumentale nelle composizioni di paesaggio: ormai di comune con gli impressionisti c'è soltanto il fatto che anche Cézanne parte dal visibile. Continuano a comparire, intanto, giovani seguaci del movimento, quali la ricca americana Mary Cassatt, e un giovane agente di cambio quale Paul Gauguin, col quale si apre il profilo dell'artista moderno isolato nella città. Un sentimento sempre più forte: Courbet rifiutava onori sostenendo il suo tormento dovuto alle persecuzioni sofferte durante l'Impero, Manet, diversamente, disprezzava la società (ma poi moriva dietro la Legion d'Onore), Degas, aristocratico, rifiutava l'umanità tutta.

Appare una figura singolare, il quindicenne (nel 1879) Henry de Toulouse-Lautrec, che, dopo il 1885, apprende la novità della pennellata frammentaria e la totale libertà del colore dell'Impressionismo. Nel 1886 arriva a Parigi il già esperto olandese Vincent van Gogh, che aveva iniziato a dipingere sotto l'egida del cugino Anton Mauve, uno dei principali pittori dell'Aia del momento. Aveva lavorato per Goupil meritando promozioni, ma la sua inquietudine gli fece perdere il posto. Divenne allora predicatore evangelico nella regione carbonifera del Borinage: due anni di predicazione di fronte al dolore e all'abbruttimento degli uomini. Gli fu tolto l'incarico da parte del Consiglio Evangelico. Dal 1880 si mise a dipingere nell'estrema povertà dalla quale fu liberato solo con la morte: una pittura piena di realismo psicologico, che sarà schiarita solo con l'incontro con l'Impressionismo.

Ma arriva la crisi anche per il movimento parigino, sorta di saturazione del Realismo ottocentesco. I maestri pensano, ormai, a lasciare il loro capolavoro della vita, sentendo poco il gruppo, anche se continuano a partecipare alle mostre. Così Manet, con il suo *Il bar alle Folies-Bergere*; Gauguin, allievo di Pissarro, rinuncia al benessere per un'esperienza propria, dando uno scossone all'Impressionismo. Un altro colpo giunge dalla riscoperta del Museo. In Italia Renoir si innamora di Raffaello, e dopo di lui di Ingres, aprendo il suo periodo *ingrisme*, classicheggiante, il periodo delle *Bagnanti*. Da qui Cézanne, che capovolge il metodo: l'impressionista tipico iniziava a dipingere dal primo piano all'orizzonte, Cézanne si muove al contrario, non preoccupandosi dei riflessi di luce, dell'emozione spontanea, del momento di grazia che si teme di perdere, costruendo piuttosto nel quadro un'architettura di masse colorate.

Si giunge in breve all'ottava e ultima mostra degli Impressionisti, dal 15 maggio al 15 giugno 1886. La storia del gruppo è finita e le varie persona-

lità continuano nella loro più o meno geniale creatività, basata su vecchie idee comuni e su esperienze nuove e diverse.

Parallela all'Impressionismo è la corrente espressionista, che discende dal grande pittore norvegese Edvard Munch, che mette al centro temi centrali della società moderna: la città, la morte, l'amore, la famiglia, nel clima dell'angoscioso Verismo scandinavo che ha il suo fulcro in Ibsen e Strindberg. I contenuti sono poi raccolti dagli Espressionisti tedeschi, soprattutto.

Al glorioso esaurimento dell'Impressionismo, inoltre, fa riscontro una breve ma intensa stagione che costituisce la continuazione del fenomeno, seppure in nuovo aspetto, che punta a fare diventare scientifico ciò che era istintivo, nella volontà di capire la natura. George Seurat e Paul Signac ne sono i protagonisti: è il Puntinismo, o *Pointillisme*. La loro evoluzione verteva nell'utilizzo di *mélanges optique*, miscele ottiche che non venivano fatte sulla tavolozza, ma direttamente sulla tela dimodoché l'accostamento di colori complementari e dissociati producesse direttamente l'emozione artistica. Invenzione teorizzata e storicizzata da Signac, che si allontana ancor più dalla natura di quanto abbia fatto Seurat. Interessante è, infine, notare che se dall'Impressionismo ebbe vita il Puntinismo, dalla Scapigliatura nacque il Divisionismo, del quale fu primo grande interprete Giovanni Segantini, che aveva ricevuto il messaggio divisionista da Vittore Grubicy, che l'aveva accolto in Francia. La divisione dei colori fu un modo per indagare la natura.

Sempre nel clima della fine del secolo in Italia e Francia prende vita il Simbolismo, che recupera l'ideale della borghesia romantica: questa, abbandonati i contenuti democratici dell'Impressionismo, aspira a diventare nuova aristocrazia. Intenso fu lo scambio con la letteratura del Decadentismo, ed ebbe in Gustave Moreau e in Odilon Redon i suoi maggiori rappresentanti.

Moda e costume

L'*arbiter elegantiarum* della prima metà dell'Ottocento fu Lord Brummel. A lui, proverbiale *dandy* che finì i suoi giorni in esilio e assediato dai creditori per gli ingenti debiti che aveva contratto al fine di sostenere le costosissime spese per le sue stravaganze, si attribuisce l'affermazione della moderna cravatta. Ornamento che, come ormai è noto, deriva il suo nome da *Krvat* (croato), una sorta di sciarpa che i cavalieri croati del Re Sole avvolgevano intorno al collo. Fu nell'Ottocento che quella sorta di indumento-decorazione già usato dai romani si trasformò nelle moderne cravatte, diverse per foggia, tipo e nodo. Attraverso la cravatta gli uomini fecero sfoggio della loro civetteria: vi furono cravatte all'orientale, all'americana,



Giovanni Segantini, Un bacio alla fontana, 1881, olio su tela, 39x30 cm. Civiche Raccolte d'Arte, Milano.

all'irlandese, alla maharatta, ma anche alla "collana di cavallo", "all'erculea", "alla sentimentale", "gastronomica" e "matematica"; c'erano poi quelle "in cateratta", "da ballo", e in Italia "alla carbonara".

Gli altri indumenti "liberi" erano la camicia, bianca e ornata di vistosi colletti e polsini inamidati, e il *gilet*, spesso ricamato e tagliato in velluto, raso e seta: per un certo tempo trionfò la moda del panciotto rosso, lanciata in Francia da Teophile Gautier.

Giacche e pantaloni, invece, mostravano tagli molto sobri e colori piuttosto smorti (grigio, nero, marrone, blu), non molto dissimili da quelli ancora oggi in voga; nei pantaloni resistette a lungo il "sottopiede", abbastanza scomodo ma necessario per evitare che, sedendosi, i nostri trisavoli scoprissero la gamba. Questa austera moda vittoriana dall'Inghilterra si diffuse nel resto dell'Europa, in America e perfino nei Paesi del Mediterraneo, dove il sole e la luminosità del cielo non riuscivano a ravvivare quelle tristi tinte, più adatte a un'atmosfera intrisa di nebbia e di polvere di carbone. Sempre dall'Inghilterra giunsero i due copricapi del secolo: il cilindro e la bombetta; la Francia, invece, tenne a battesimo la *redingote*, l'attillato cappotto detto anche "finanziera" perché spesso preferito da banchieri e uomini politici.

A scuotere tanta monotonia fu un avvenimento storico particolare: la guerra di Crimea. Erano colà presenti lord Raglan e lord Cardigan, che guidavano le truppe di sua maestà britannica. Lord Cardigan, in particolare, comandante dei leggendari cavalleggeri che si coprirono di inutile gloria a Balaklava nella drammatica "carica dei Seicento", usava indossare una lunga giacca a maglia di lana, con maniche pure lunghe e abbottonata davanti, il cardigan, appunto. Se l'indumento ideato dal settimo conte di Cardigan era frutto di un gusto personale, quello del suo compatriota fu dovuto alla necessità: lord Sommerset, primo barone di Raglan, aveva combattuto a Waterloo come ufficiale del duca di Wellington, ma il privilegio di essere tra i vincitori di Napoleone gli era costato un braccio. Per mascherare la grave amputazione l'anziano generale si faceva confezionare dei cappotti con ampie maniche direttamente attaccate alla base del collo, anziché a giro: le maniche a raglàn.

Il mondo femminile, abbandonati i ricami, le monumentali parrucche e le enormi gonne in voga nel Settecento, continuò a sbizzarrirsi nelle fogge e nei colori, ma studiò un abbigliamento meno ingombrante e più adatto a difendere la pudicizia e le virtù della donna.

Secondo i dettami della moda del secondo Ottocento, della quale maestro fu Charles Frédéric Worth, i tessuti indugiano nella gonna aggrovigliandosi sul dietro per poi drappeggiarsi e ricadere sul davanti, tanto da conferire slancio al corpo e soprattutto al busto, spesso dal modello lineare e privo di ogni orpello.

L'elemento caratteristico dell'abito delle signore fu la cosiddetta "crinolina", la sottana rigida e rigonfia, foderata di cotone intessuto con trame di crine e sostenuta da cerchi a stecche di metallo o di balena. Sempre dallo scheletro del cetaceo si traeva la materia prima con la quale le dame dell'Ottocento riuscivano a vantare un vitino da vespa: con le stecche, infatti, si confezionavano quegli autentici strumenti di tortura che, come armature, imprigionavano i busti femminili. Fu l'imperatrice Eugenia, moglie di Napoleone III, a sostenere con tutto il proprio prestigio la crinolina, mentre un'altra imperatrice, Vittoria d'Inghilterra, ne decretò il tramonto: nell'ultimo trentennio del secolo, infatti, prevalse il gusto per gli abiti semplici e ancora più pratici, come il *tailleur*, pure lanciato in Inghilterra, o i cappotti di foggia maschile.

Tra gli accessori incontrarono particolare fortuna la veletta, gli ombrelli di ogni tipo e per ogni occasioni, i ventagli (che verso la fine del secolo venivano confezionati con le preziose piume di struzzo) e i guanti; naturalmente continuarono a essere di moda i gioielli, attraverso i quali ogni donna poteva esternare il proprio gusto e la propria condizione economica.

Nei primissimi mesi di vita i bambini venivano completamente fasciati; solo nei mesi successivi e fino a quattro o cinque anni di età erano agghindati con un abito identico per i bimbi e le bambine, con tanto di gonnellina graziosamente ricamata o ornata di pizzo, dalla quale spuntavano le mutandine, di pizzo, lunghe fino al ginocchio. Tra i vari modi per distinguere i maschietti dalle femminucce si poteva osservare se ai lati della scollatura del vestitino c'erano dei fiocchetti di nastro celeste o rosa.

Le bambine indossavano abiti più o meno simili a quelli delle mamme (ma con la gonna più corta), fino a quando non toccava pure a loro indossare la crinolina o, nella seconda metà dell'Ottocento la *tournure*. Questa consisteva in un rigonfiamento della gonna, all'altezza del fondo schiena. Ma giungeva, per le ragazzine, anche l'ora del busto, alleviata dalla prospettiva di indossare il sontuoso abito bianco in occasione del debutto ufficiale in società.

I maschi di oltre cinque anni avevano una propria moda, non erano costretti a travestirsi da uomini in miniatura, ma disponevano di un completo ideato appositamente per la loro età: una giacchetta dritta che giungeva fino alla vita e pantaloncini comodamente larghi e arricciati sotto il ginocchio mediante un elastico; anche quando i calzoncini si allungavano (verso i dieci-dodici anni) e cominciavano a comparire nella camicia il colletto e la cravattina, quella specie di giubbotto restava della stessa lunghezza: al massimo si restringeva un po' alla vita.

Ma nel secondo Ottocento il classico completo per i ragazzini, a cui si uniformarono anche molte bambine, fu il vestito alla marinara, ispirato alla divisa in uso presso la Marina Francese: una blusa di panno azzurro (me-



Manifattura italiana, Ombrellino parasole "marquise", Firenze, Pitti.

glio se in lana *cachemire* o *cheviot*) sulla quale straripava, quasi come una mantellina, il caratteristico collettone quadrato; i calzoni erano blu come la giacca, ma lunghi; al posto dei consueti cappelli a tesa o tondi un berretto con un grosso *pompon* al centro; il vero costume alla marinara, infine, doveva avere un indispensabile accessorio: un luccicante fischietto che ciondolava da un cordone bianco e piuttosto grosso.

Come avevamo precedentemente ricordato gli articolati studi di Rosita Levi Pisetzsky hanno comportato un'attenta analisi del periodo, che per la storia della moda viene partito in tre diversi momenti.

Periodo del romanticismo aulico 1856-1867

Potrebbe chiamarsi anche era della crinolina. Il tipo della bellezza femminile si ispira ancora a un ideale di soavità ma il capo acconciato a bande piatte poi leggermente rialzate e il busto che va accorciandosi sono soverchiati dalla mole immensa delle sottane. La figura femminile dalla vita in giù

si espande aggressivamente con l'artificio dei cerchi e queste gabbie metalliche sono chiamate ancora crinoline sebbene non abbiano più niente in comune con le modeste sottane intessute di crine usate nel periodo precedente. L'effetto di insieme è di una pompa aulica. Negli abiti da giorno sembra temerario ardimento l'apparizione, sotto l'orlo della gonna, del piedino nell'alto stivaletto abbottonato, mentre il corpetto chiuso fino alla gola e le ampie sottane conferiscono severità all'insieme. Ma di sera il livello del pudore ha un misterioso tracollo all'altezza del seno lasciando emergere trionfalmente dalle vesti scollate le spalle nude nel loro candore vellutato di magnolia. La distinzione tra i vestiti da giorno e quelli da sera, appena accennata nei periodi precedenti, si fa così nettissima; certi vestiti hanno due corpetti: uno scollato e senza maniche per sera, uno chiuso, per l'uso comune. E si potrebbe immaginare un sottile legame psicologico durante il regno di Vittorio Emanuele II tra l'esuberante convessità della crinolina e la fantastica ricchezza degli innumerevoli volanti che la guarniscono, e l'euforica atmosfera sociale. L'Italia dopo la guerra di Crimea si è imposta nel consesso dei popoli, mentre ancora non esiste come Stato, attraverso l'energica azione diplomatica e guerriera del Piemonte in forza degli accordi di Plombières.



Manifesto di un grande magazzino parigino. Si noti il vestito della bimba, simile (ma più corto) a quello della mamma. I cappellini estrosi sono elemento tipico della borghesia benestante.



Giuseppe De Nittis, Donna sdraiata.



Manifattura francese, Scarpe femminili, Firenze, Pitti. In raso avorio con laccio sul collo del piede, chiuso da fibbia e decorato da un fiocco in raso come la mascherina.

Il periodo di transizione 1868-1878

Un periodo di transizione tra le mode romantiche e quelle umbertine, per quanto riguarda la moda in Italia, è compreso nel decennio che va dal matrimonio della principessa Margherita alla sua assunzione al trono come regina d'Italia. I mutamenti si notano nella linea delle gonne. Queste nel 1868 si gonfiano posteriormente sotto la vita, mentre il corsetto, di solito a falde, è ancora aderente. Nello stesso tempo la lunghezza della veste sembra voler ridursi sopra la caviglia, ma ben presto torna a sfiorare il terreno. La linea gonfia dietro e appiattita davanti invece resiste. Qualche audace tentativo di totale abbandono della crinolina c'era stato fin dal 1866 ma la moda allora non procedeva mai per salti troppo bruschi. Nel 1868 appare invece la *cage Régente*, adatta per i vestiti corti. Col blocco di Parigi, nel gennaio 1871 si era notato: «l'abbandono delle *tournures* e delle code è l'innovazione più spiccata», ma già nell'ottobre dello stesso anno si osservava: «la Francia è tornata in piede d'eleganza... dunque da capo con crinoline e posticci. Sgonfi sulle parti posteriori».

Le gonne sono generalmente due: la gonna a strascico del vestito e una seconda gonna aperta sovrapposta alla prima che viene detta tunica. Le visite di gala richiedono la veste con lo strascico. Qualche volte il *puff* è trattenuto sui lati con nodi Margherita, cosiddetti dal nome della nostra principessa. Nel 1870 si notano molti fiori artificiali sulle vesti di ballo e sottane a “volanti” nella parte inferiore. Complicata la linea delle vesti da giorno dove si combattono ricercatezza rococò e tendenza alla semplicità. Vi sono vesti particolari, quali costumi d'amazzone e per il pattinaggio, un po' più spigliati divengono i costumi da bagno, di colori vivaci. Fondamentali complementi ed accessori. L'acconciatura lasciava scoperta la fronte e pian piano si avvia a velarsi di ricci o ricciolini. I cappelli continuano ad esistere, di piccole dimensioni, e sembrano ridursi con l'aumentare di volume delle acconciature. Abituale l'uso di guanti, curata l'eleganza delle scarpe.

L'abbigliamento maschile vede la novità del cappello a Lobbia (per così dire “ammaccato”, Lobbia era nome di un deputato vittima di una falsa aggressione) e del colletto in tela inamidata.

Periodo umbertino 1879-1900

Verso la fine del secolo l'ideale femminile si evolve verso due tipi ugualmente lontani da quel carattere di soavità e di gentile malinconia che fino allora erano apparsi indispensabili. Il primo tipo, che non ha importanza per la moda impersona l'ideale della media borghesia, ispirandosi a modelli francesi reso popolari dalle commedie giocose ed è quello della donna



Manifattura francese, Parigi, Abito da sposa in due pezzi, etichetta "M.me [...] dinart – Rue St. Honoré – Paris", Firenze, Pitti. Appartenuto a Rachel Cattawi e indossato il giorno del suo matrimonio con Teophile Rossi (1881), ingegnere attivo al canale di Suez. Gusto primi anni Ottanta: ampio drappeggio raccolto sul dietro, gonna ridondante che si contrappone al rigore formale del corpetto.



Manifattura italiana, Napoli, Abito da passeggio, etichetta "M.me Grazini – 47 Strada Cavallerizza a Chjaia – Napoli", Firenze, Pitti.

piccante e rotondetta, tutta petto e fianchi che sprigiona un desiderio di spregiudicata indipendenza. Il secondo tipo è quello della donna fatale, di netto influsso dannunziano che si precisa nell'ultimo decennio del secolo ed è idoleggiato in un ambiente più aristocratico. Al principio la figura della donna elegante si assottiglia quasi d'improvviso in uno schema tubolare che permette nelle vesti un piccolo strascico solo per la sera. Esponente di questo indirizzo semplificato è il *tailleur* di impronta mascolina e sportiva ma ravvivato intorno al 1895 dal ritorno all'ispirazione di romanticismo aristocratico. Nell'ultimo decennio del secolo si avvertono echi del Liberty inglese. Non è possibile comunque stabilire una netta linea stilistica dell'abbigliamento femminile, ancora complicato da influssi precedenti con sporadici ritorni nostalgici al passato lontano. Tra 1881 e 1890 sapienti drappaggi avevano creato una linea di originale eleganza per la gonna, cui successe la gonna, liscia. La vita è sempre posta nella giusta posizione, ma assottigliata artificialmente da una compressione esagerata del busto. Il 1890 cerca nuovi effetti verticali, solo dopo il 1895 la figura femminile si appiattisce considerevolmente intorno ai fianchi. La linea d'insieme segue abbastanza esattamente il profilo naturale della figura. Curioso un certo particolare snobismo che si riassume nell'ostentazione della ricchezza e quindi nell'avversione alle cose di poco costo e fabbricate in serie, di "confezione", da rifuggere. Influsso particolare è esercitato dalla regina Margherita, non senza oscillazioni, ma addirittura alcune novità giungono fino a Parigi.

Notevole importanza hanno gli abiti da cerimonia, il raso è usato per vestiti nuziali. Abiti da ballo e da sera sono spesso in color chiaro con tessuti ricchi e pesanti come il broccato. La tunica è drappeggiata dietro sulla *tournure* (o "sellino" o "buona grazia") ma la veste che sta al di sotto fluisce in un largo strascico. Caratteristica l'ampia scollatura che scopre le spalle e parte del petto. Compagno *pampilles* d'acciaio, le piume e i fiori, che vanno a corredare l'abito femminile. Esistono vestiti per tutte le occasioni, importanti sono i complementi: dai cappelli, caratteristici del periodo, che vedono la rinascita dell'ala, alle calze, che devono essere assortite con l'abito. Per la strada, dal 1880, si portano calze di rete a colori, dopo il 1890 diventano di seta, nere e non più bianche. I guanti non si portano più in casa ma completano l'abbigliamento quando si esce, e sono segno di distinzione sociale. In mano si reggono occhiale e cannocchiali (non solo a teatro), ombrellini e ventagli, spesso rifiniti in avorio o in tartaruga. Fino al 1890 poca o nessuna importanza hanno le borsette, che sono per lo più di stoffa e con cerniera metallica, con catenella per tenerle in mano. Dopo il 1890 diventano invece frequenti.

La moda maschile. Interessanti sono alcune righe che compaiono nel 1892 sul giornale "Lara": «La moda in questo nostro tempo non esiste più che per la donna e nella donna da che i signori uomini hanno nel vestiario



Manifattura francese, Ventaglio, Firenze, Pitti. Ventaglio con pagina in seta e stecche in tartaruga bionda realizzato dalla casa parigina di ventagli Georges Duvelleroy e dipinto a tempera da Louis Billotey.

un'uniformità che non ebbero mai, poveretti». Con Umberto I si afferma una moda ben stabilita: finanziaria e cilindro impeccabile sono il suo abbigliamento, il frac si porta all'opera, al ballo, ma anche per i pranzi eleganti, anche d'estate; di solito si adotta però la *redingotes*, prima lunghissima (intorno al 1891) e che poi s'accorcia. Notevole è l'influsso dello sport se è vero che già Vittorio Emanuele II aveva l'abitudine di starsene in giacca alla cacciatora senza code e in cappello di feltro molle.

Tra i complementi compaiono anzitutto i cappelli: cilindro e bombetta (quest'ultima *post* 1880), ma i "democratici sfegatati" continuano a portare il cappello di feltro molle talora detto ancora "Lobbia". Compare d'estate il "Panama". I guanti sono lucidi e bianchi per la sera, marroni o grigi di giorno. Pochi i gioielli, che spesso si limitano alla spilla da cravatta e alla catena dell'orologio, ad anelli, ben visibili, e fissata al panciotto. Spesso compare il fiore all'occhiello, segno di distinzione. Necessari sono i correddi, come gli occhiali a *pince-nez*, ossia senza stanghetta, assicurati all'occhiello della giacca con un cordoncino nero. E ancora: gli astucci per i sigari, o i portasigarette, le pipe, e il bastone da passeggio, ancora indispensabile per l'abbigliamento.

Avvertenza

Il presente contributo nasce con un taglio volutamente divulgativo, senza note e apparati scientifici, concretizzando la lezione tenuta il 10 maggio 2005 presso l'Università di Verona, facoltà di Lettere e Filosofia e nelle serate del 3 e del 17 febbraio 2006 presso il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Gazoldo degli Ippoliti (Mantova).

L'attenzione è stata volutamente ad ampio spettro, cercando di compulzare le istanze artistiche, letterarie, sociali, politiche ed economiche di un secolo che ha caratterizzato la contemporaneità. Ampia la bibliografia utilizzata; vogliamo qui semplicemente segnalare alcuni titoli che, a nostro parere, risultano particolarmente efficaci nell'approfondimento dei singoli ambiti. Per quanto riguarda le arti figurative si considerino, relativamente ai Macchiaioli, il catalogo della mostra di Padova (Palazzo Zabarella) tenuta nel 2003 (Venezia, Marsilio) e il volume di Silvestra Bietoletti *I Macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere* (Firenze, Giunti, 2001). Sull'Impressionismo si consideri il recente volume *Gli impressionisti. La rivoluzione della pittura moderna nella Parigi del secondo Ottocento* (Firenze, Giunti, 2000) nonché quello di Bernard Denvir *Impressionismo. I pittori e le opere* (*ibidem*, 2001). E ancora: i cataloghi delle recenti mostre dedicate a De Nittis (*De Nittis, A Léontine*, Mozzecane (Vr) 2004, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, e, con profitto, anche *De Nittis-Tissot*, Barletta (Ba) 2006, Milano, Skira, 2006). Per Boldini valga il catalogo della mostra di Padova (Palazzo Zabarella, 2005), Venezia, Marsilio, 2005. Relativamente alla moda e alla storia del costume si rimanda alla fondamentale enciclopedia di Rosita Levi Pisetzsky. Uno sguardo generale intorno alla società del tempo può essere dato attraverso il volume di A. CAOCCI, *La vita e i costumi nell'Ottocento* (Milano, Mursia, 1985), un po' datato ma capace di uno sguardo ampio.

Un ringraziamento è d'obbligo per Mario Allegri (Università di Verona), Emanuela Angiuli, Caterina Chiarelli (Museo del Costume, Palazzo Pitti, Firenze), Nanni Rossi. Senza di loro tutto questo non avrebbe potuto essere. Un grazie in particolare a Paola Artoni (Università di Verona) che ha attentamente seguito e sostenuto la nascita del presente contributo.